



TITLE:

フィクションとしての「夢」の語り：フランス・リアリズム小説を中心に

AUTHOR(S):

田口, 紀子

---

CITATION:

田口, 紀子. フィクションとしての「夢」の語り：フランス・リアリズム小説を中心に. 京都大学文学部研究紀要 2001, 40: 27-67

ISSUE DATE:

2001-03-30

URL:

<http://hdl.handle.net/2433/73096>

RIGHT:

# フィクションとしての「夢」の語り

— フランス・リアリズム小説を中心に —

田 口 紀 子

## 1. フィクションとその語り手

### 1-1. 「発話」としてのテキスト

小説のテキストの文章は、ある意味では辞書の例文に似ていると感じられるかもしれない。辞書の例文は言うまでもなく *langue* のレベルに属し、実際の言語使用状況で用いられた「発話」ではない。日常の言語使用と同様に、ある意味を伝達はするけれども、それは現実の「発話」に比べれば、より抽象的、より潜在的な言語行使である。

小説のテキストも同様に、読者が判読可能な意味を備え、言語の文法的な正しい行使の一例ではあるけれども、実在の人物による現実の言行使で用いられたものではない。その意味でやはり、日常我々が行っている発話行為である *discours* と比べれば、抽象的な *langue* のレベルにあるように見える。

しかし辞書の例文と小説テキストの文章の大きな違いは、後者がある状況の中で、使用されたものとして我々に与えられるという点である。その状況とはもちろん架空の状況であり、小説世界の中に設定されたものにすぎないのは言うまでもない。しかし小説テキストに現れる「私」「君」「ここ」「いま」といったデイクティックは、辞書の例文の中とは違って、はっきりとそれが何を指すのかを特定することができる。つまり小説のテキストは、ある特定の「人物」によって行使された「発話 *énonciation*」として設定されているものであり、その設定こそがフィクションということの意味なのである。

## 1-2. テクストの「語り手」

小説が、「語られる」ものであるという考えは、プラトンの『国家』<sup>1</sup>。にすでに見られる。「語り手が自分以外の誰かであると考えさせよう」と(上掲書、p. 196)するいわゆる直接話法の部分や、悲劇や喜劇が「真似(模倣 — ミメシス)」と位置づけられるのに対して、叙事詩のせりふ以外の部分は「作者が自分自身の言葉で語」(同上)るとしている。

しかしジュネットが、その*Figures III*<sup>2</sup>において、小説の中である事件について語る人物を「語り手 *narrateur*」と呼んだとき、それはプラトンが考えていたような、テクストを語る「作者」とは別のものだった。

ジュネットは小説のテクストをめぐる言語行為の状況を、以下のように整理した。

Je propose (...) de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif (...), *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place. (ibid. p. 72)

私としては、(…) <sup>シニフィエ</sup> 意味されるもの、すなわち物語の内容を *histoire* (…) と命名し、次に <sup>シニフィアン</sup> 意味するもの・言表・物語の言説すなわち物語のテクストそれ自体を、固有の意味で *récit* と名付け、そして最後に、物語を生産する語る行為と、広い意味ではその行為が置かれている現実もしくは虚構の状況全体を、*narration* と呼ぶことを提案する<sup>3</sup>。

このような枠組みの設定が意味することは、物語の内容、つまりそこで語られる「事件 *histoire*」と、我々が実際のテクストとして読む「物語言説 *récit*」とは、同じ

1 プラトン『国家』、「プラトン全集11」所収、藤沢令夫訳、岩波書店、1976、第3章

2 Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, 1972. 『物語のディスコース—方法論の試み』花輪光、和泉涼一訳、水声社、1985.

3 本稿での引用文の訳は、既訳のあるものはそれを参照したが、論旨との関連で必要だと思われる箇所は適宜変更した。

ものではなく、前者がある具体的な形式を与えられて後者になるということである。

例えば、histoireの時間をどのようにrécitの時間に編集するか(ジュネットは同書の「順序」「持続」「頻度」のセクションでこの問題を考察している)、histoireとどのような距離を持って語るか(同書「叙法」)、そしてhistoireと物語行為の主体との関係をどう定めるか(同書「態」)といった観点から行われる演出、編集行為が小説のテキストという場所で必ず行われるのであり、それを行うのが「語り手」なのである。従って、「語り手」がいなければ物語内容は小説テキストとしての形を取ることができないのであり、その意味で全ての小説テキストには「語り手」が前提されていることになる。

この「語り手」の小説テキストでのあり方を、一人称テキストと三人称テキストの場合について簡単に見ておきたい。

### 1-2-1. 一人称の語り手

マルセル・ブルーストの『失われた時を求めて』の様な、いわゆる一人称小説の場合は、「語り手」は「私」と名乗りながら自らの体験を語る人物である。この「語り手」は小説世界内の存在であり、登場人物の一人である。「私」は自分が知り得たことは語るができるが、それ以外のことは語るができず、従って読者も主人公マルセルの認識の届き得た範囲でしか、物語世界を知ることができない。

同様にアベ・プレヴォーの『マノン・レスコー』の物語はマノンの恋人だったシュヴァリエ・デ・グリユーによって語られ、ベルナルダン・ド・サン＝ピエールの『ポールとヴィルジニー』は、主人公たちの家族と親しくしていた土地の老人(小説の中では名前も与えられていない)によって語られる。

これらの「語り手」たちは、自分が体験した、あるいは証人となった事件を、自らが適切と判断した方法で語っていく。その方法は、それぞれの「語り」が置かれた状況(「聞き手」は誰か、「語り」に与えられた物理的時間はどのくらいか、「語り」の行為が口頭で行われるのか、手記の形をとることになるのか、

等)に応じて決定されるものであり、その状況は小説世界内で与えられる。

### 1-2-2. 三人称の語り手

それに対してスタンダールの『赤と黒』や、バルザックの『ゴリオ爺さん』のような、いわゆる三人称小説の「語り手」は、一人称小説同様に「私」として小説テキストにしばしば現れながらも、一人称小説の「語り手」とは違って、物語世界のらち外に身を置き、そこから登場人物たちの内面の声を引用したり、同時に二つの別の場所で起こった事件を報告することができる。この全知 omniscience・遍在 omniprésence という特権を備えた「語り手」とともに、読者もまた登場人物たちに対して絶対的優位に立ちながら、事件の展開を追うことになるのである。このように、プラトンにとっては表現行為を行う作者であった「語り手」は、ジュネットによって物語の機構の一部となった。

(...) mais de façon à la fois plus subtile et plus radicale, le narrateur du Père Goriot n'<est> pas Balzac, même s'il exprime çà ou là les opinions de celui-ci, car ce narrateur-auteur est quelqu'un qui <connaît> la pension Vauquer, sa tenancière et ses pensionnaires, alors que Balzac, lui, ne fait que les imaginer: et en ce sens, bien sûr, la situation narrative d'un récit de fiction ne se ramène *jamais* à sa situation d'écriture. (ibid. p. 226)

(…) けれども、これ以上に微妙かつ徹底的に異なっているのは、『ゴリオ爺さん』の語り手とバルザックである。たとえ彼が随所でバルザックの意見を披瀝していても、彼はバルザック自身で「ある」わけではない。というのも、この語り手＝作者は、ヴォーケール下宿屋とその女将ならびに下宿人一同を「知っている」誰かなのであるが、その反面バルザックはといえば、それらのものを想像しているにすぎないからである。そしてもちろん、このような意味において、ある虚構の物語言説の物語状況は、その書記の状況に決して還元されないのである。

一人称小説において、物語が登場人物の一人によって語られ、現実の作者によ

って語られるのではないように、三人称小説でも物語は虚構装置の一部である「語り手」によって語られるのであり、実際の作者によって語られるのではない。ジュネットは、全く語り手が「私」としてテキストの表面に現れない、例えばフロベールの『感情教育』をはじめとする、いわゆる三人称客観小説においても、「語り手」を現実の作者ではなく、虚構世界に想定される「役割」として考えたことで、一人称と三人称のテキストを相同的に扱うことを可能にしたのである。

### 1-3. 三人称テキストの語り手の問題

しかし、三人称小説に作者とは別の「語り手」を想定することに関しては、専門家たちの間でも、議論が分かれている。ジュネットをはじめとして、ジェラルド・プリンス<sup>4</sup>やミーケ・バル<sup>5</sup>、あるいは文芸批評の立場から自由間接文体を考察したロイ・パスカル<sup>6</sup>は、一、三人称を問わず、全ての虚構テキストには語り手を認めているが、それに対してケーテ・ハンプルガー<sup>7</sup>やアン・バンフィールド<sup>8</sup>は、三人称の物語に「語り手」を想定することに反対している。

後者の根拠は、いわゆる三人称のフィクションが、普通の言語とは違った特徴を持っている事実にある。例えば、「かれは悲しかった」というように、三人称の主語で感覚動詞を用いるのは、フィクションのテキストでなければできない例外的な言語事象である。同様にsavoirを始めとする、一連の「factive verb」<sup>9</sup>と呼ばれる動詞は、語り手にとって補文が真であることを前提とする。日常の会話で「彼女はそれが失敗に終わることを知っていた」と話者が言えば、

---

4 Gerald Prince, *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, Walter de Gruyter & Co., Berlin, 1982. 『物語論の位相—物語の形式と機能』 遠藤健一訳、松柏社、1996.

5 Mieke Bal, *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Hes Publishers, Utrecht, 1984

6 Roy Pascal, *The Dual Voice. Free indirect speech and its functioning in the nineteenth century European novel*, Manchester University Press, Manchester, 1977

7 Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Klett, Stuttgart, 1957. 『文学の論理』 植和田光晴訳、松籟社、1986.

8 Ann Banfield, *Unspeakable Sentences. Narration and representation in the language of fiction*, Routledge & Kegan Paul, Boston, 1982

9 Paul Kiparsky and Carol Kiparsky, 'Fact' in D. Steinberg and L. Jacobovits (eds.), *Semantics*, Cambridge University Press, Cambridge, 1971

それは話者にとって「彼女は失敗する」という命題が真であるということを前提とする。しかし三人称の虚構では、必ずしもそうではない。「彼女はそれが失敗することを知っていた。」に続けて「しかし事実は彼女の予想を覆した」と語ることは可能である<sup>10</sup>。これらの観察から、三人称の虚構に通常の意味での語り手は存在しないと結論されている。

しかし、ハンプルガーやバンフィールドは、現実の作者を物語の「語り手」とすることを主張しているのではなく、むしろ、バンヴェニストの *histoire*<sup>11</sup> の概念に通じる「物語機能」といった抽象的なファクターに、自然言語とは異なる「不自然」な物語言語を帰せしめようとするのである。

他方、この虚構のテキストの言語的偏差を、「嘘」「ふり」と同列の言語行為として、現実の作者の虚構行為そのものに回収しようとする、サール<sup>12</sup>に代表されるような考え方もあり、ジュネットも後には<sup>13</sup>この方向に接近しているように見える。

しかし、三人称の小説テキストの日常言語からの乖離、つまり日常的な意味での「語り手」を措定することの不可能性を、虚構を語るという言語行為の特殊性に回収するか、抽象的「物語性」の中に止揚するか、それとも虚構の「語り手」の正にその虚構性(全知・遍在性)に振り分けるかは、それぞれの理論的枠組みからの必然的帰着であり、「語り手」の問題だけを切り離してそれぞれの妥当性を論じることはできないだろう。私としては、一人称のフィクションに「語り手」を認めるのならば、三人称のテキストにも同様に「語り手」を認めることで、より語りの理論に整合性が得られる点<sup>14</sup>、そして後で見るように、「語り手」の全知という能力が、虚構テキストの言語の特殊性を説明できる点、さらに「語り手のあり方」という観点から、三人称テキストの語りの偏差を具体的に分析できる点を重視して、以下三人称テキストに「語り手」を措定して

---

10 Banfield, *op.cit.* pp. 191-193

11 Emile Benveniste, «Les relations de temps dans le verbe français», in *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, 1966

12 John R. Searle, *Expression and Meaning. Studies in the theory of speech acts*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979

13 Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Seuil, 1991

14 ハンプルガーは、三人称テキストのみをフィクションと認め、一人称テキストは作者が別人(物語の登場人物)のふりをして行う通常の言語行為であるとして、フィクションから除外した。

話を進めたい。

#### 1-4. フィクションのテキストの構造

バンヴェニストのhistoireとdiscoursの概念は、小説テキストの分析には必ず言及さるが、バンヴェニスト自身が小説テキストをhistoireの例としてあげているために、小説のテキストはhistoireに自動的に振り分けられることが多い。

言うまでもなく、ある事件がhistoireで記述されるか、discoursで記述されるかは、語り手がその事件をどうとらえるかによって決まるところが大きい。すなわち、ある歴史的イベントがhistoireとして語られるのは、その語り手が、その事件を自分の生きている時間軸とは切り離され、輪郭の定まった完結した事柄と捉えるからである。その意味で、histoireはバンヴェニストの主張とは逆に、事件が事件を語るのではなく、語り手とそのディスクールの存在を前提として初めて存在しうるのである。

三人称テキストにも「語り手」を指定する立場に立てば、小説テキストとして現れたhistoireも、「語り手」が現実の存在か、虚構装置の一部かという違いがあるだけで、事情はまったく同じであると考えることができる。主要な出来事がhistoireで語られるのは、その「語り手」が事件をそのようなものとして捉えていることを示しているのに他ならない。つまり、小説中で語られる事件をhistoireのシステムで語るという選択は、先に触れた「語り手」の編集作業の一部なのである。

## 2. 語りの問題としての「夢」

### 2-1. 体験としての「夢」の特徴<sup>15</sup>

「夢」を語ることは、実はそれほど簡単なことではない。我々の現実の体験を語る場合と夢に見たことを語る場合とは、次の2点で決定的に異なっているからである。

第1点は、「夢」は実際には断片的なイメージの連続でしかない場合がほと

---

15 夢を語るディスクールの特徴に関しては、Jean-Daniel Gollut, *Contre les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, José Corti, 1993 に依拠している。



んどで、しかも夢の多くの部分は目覚めたときには記憶から失われていることである。夢が現実の体験のように完結した形態をとることはまずあり得ない。それを一つのまとまったエピソードとして語ろうとすれば、そこに何らかの編集、創作行為が加わらざるを得ない。

第2点は、夢を語る場合、主体たる「私」の同一性が必ずしも自明ではないということである。そしてその主体の分化は二重である。

まず夢の中の「私」は、夢を見る「私」によって第三者のように外から見られることがある。夢の世界はその主人公である「私」によって一人称的世界として、つまり現実世界と相同の認識世界として把握されることもあれば、舞台にのぼった「私」をもう一人の「私」が見るように、三人称的に把握されることがある。

Et moi, je m'étais dédoublé, parce que voilà que j'étais à présent tout à la fois dans le cortège et hors du cortège : je me voyais y être en même temps que j'y étais... (C.-F. Ramuz, *Journal*, 15 mars (?) 1940, cité dans Gollut, *op.cit.* p. 227)

そして私はといえば、分裂していた。なぜなら今や私は同時に行列の中と外にいたからだ。私はそこにいると同時に、そこにいる自分を見ていた。

Rêvé il y a dix jours que je courais sur une route submergée. Je me voyais au loin; j'avais l'air de courir sur l'eau. La lune brillait, éclairant un admirable paysage d'hiver, et le cœur me battait de joie. (J. Green, *Journal*, 21 février 1936, cité dans Gollut, *op.cit.* p. 227)

10日前私は水浸しの道を走っている夢を見た。自分が遠くに見えた。水の上を走っているように見えた。月は輝き、すばらしい景色を照らしていた。そして私の心臓は喜びで高鳴っていた。

もう一つの主体の分化は、夢を見る「私」は、それを語る「私」とは同一であり得ない点にある。夢を見ている「私」にとっては至極当然に思われたことが、夢から覚めてみると不条理きわまりないことだったりすることは、よく経

験するところである。このことは、「夢」が他の個人的経験とは違って、現在進行形では語られ得ない、つまり知覚されるのと同時に語られることができないことと関係する。「夢」は見られることによって生じるが、覚醒した「私」によって回顧的に認識されて初めて存在するのである<sup>16</sup>。

## 2-2. 「夢」の語りと時制

この「夢」の持つ、つかの間の断片的な性格と、主体の重層性は、「夢」のテキストにさまざまな語りの試みを促してきた。時制の問題に限ってみても、用いられる時制は多様であるが、Gollut自身による、日記、手記、回想録、手紙といった、ドキュメントとしての夢の記述の分析によれば、半過去と現在形が主に用いられ、複合過去と単純過去の使用は不可能ではないが、例は少ないという。このような多様な時制の使用は、他の事象の語りには例を見ない。これは、夢という事象が、他の現実的体験とは違って、現実のいずれかの時点に生起し、従って時間軸のどこかに「自然に」位置づけられるような事件ではなく、語り手の内的体験としてのみ存在しているものであるからである。以下、Gollutが述べているそれぞれの時制の意味について要約しておきたい。

### 2-2-1. 半過去

Gollutが «le rêve remémoré 思い出された夢»<sup>17</sup> と呼んで、典型的な夢の語りの時制と位置づけているのは半過去形である。

Ce matin, un moment d'endormissement trouble, dans lequel j'ai rêvé ceci. Je me trouvais avoir couché dans une localité inconnue de la banlieue, et j'avais besoin d'assister le matin à un enterrement à Paris... C'était sans doute la préoccupation de l'enterrement de Banville. En descendant l'escalier, pendant que je me demandais où je pourrais trouver une voiture, je me rappelais qu'il me semblait avoir vu le bas de la maison occupé par un loueur. Et en effet,

16 この「夢」に関わる主体の重層性を、Gollutは« je raconte que j'ai rêvé que j'étais » という三重の構造によって表した(Gollut, *op.cit.* p. 206)。以下、この分析に従い、「夢を語る私」「夢を見る私」「夢の中の私」を区別して議論を進めたい。

17 Gollut, *op.cit.* p.267

comme je l'avais demandé, au moment où je posais le pied sur la dernière marche, un vieux landau s'engageait à reculer devant moi dans l'allée resserrée entre de hauts murs et si étroite que je ne pouvais voir l'attelage, et l'allée, longue, longue, ne finissait pas. (...)

(E. de Goncourt, *Journal*, 15 mars 1891, cité dans Gollut, *op.cit.* p. 272)<sup>18</sup>

その朝、やっと寝付いたかと思ったとき、次のような夢を見た。私は郊外の見知らぬ場所で目が覚めて、その朝パリで行われる葬儀に出なければならなかった。それはたぶんバンヴィルでの葬式が気がかりだったせいだろう。階段を降りながら、何処で馬車がひろえるかと考えていると、この建物の一階に貸し馬車屋があったのを見たような気がしたのを思い出した。そして実際、その主人を呼んで、階段の最後の一段に足を置いた瞬間、古いランドー型馬車が私の前を後ろ向きに狭い壁に挟まれた小道をやってきて、その道はとても狭かったので、私は馬を見ることができなかった。そして道はとても長く、果てしなく続いていた。

J'errais dans les rues chaudes d'un port. (...) J'errais sans pouvoir sortir de ce quartier morne (...) quand une soudaine idée me venait (...) J'étais seul avec des masques, avec des cadavres masqués, pis que des masques quand, tout à coup, je m'apercevais que sous ces faux visages de plâtre et de carton les prunelles de ces mortes vivaient. Les yeux vitreux me regardaient. Je m'éveillai avec un cri ... (Jean Lorrain, *M. de Phocas*, cité dans Gollut, *op.cit.* p. 274)

私は港のにぎやかな通りをさまよっていた。(…)私はこの陰気な町から出ることができずにさまよっていると、突然考えが浮かんだ。(…)私はいくつもの仮面と、仮面を着けたいくつもの死体と一人で向かい合っていた。いや、仮面より悪いのは、突然この石膏と厚紙でできた偽りの顔の下に、この死人たちの瞳が生きているのを見たときだった。ガラスのような目が私を見ていた。私は叫び声をあげて目を覚ました。

18 特に断りが無い限り、これ以降の引用文に施された強調は、説明の便宜のために引用者が施したものである。

Gollutはこの半過去を「事態をその実現によって消費されたものとしてではなく、その生成の中に停止されたものとして再現することを可能にする<sup>19</sup>」と説明している。断片的なイメージの連続としての夢の有りようを最も正確に表すことができるのが半過去形であり、そこでの夢は「夢を見る私 je rêvant」が知覚した印象として叙述されている。

## 2-2-2. 現在時制

夢の語りに特徴的な時制として、Gollutがあげているもう一つの時制は、現在形である。ボードレールが自らの夢の記述に部分的に現在時制を用いたのが、現在時での夢の語りの初期の重要な例であるが<sup>20</sup>、20世紀の作家たちの何人かは自分の夢をすべて現在時で報告している<sup>21</sup>。

口頭での夢の報告が、聞き手を前にしての発話行為としての性格を免れにくいために、半過去で行われることが多いのに対して、書かれた報告では〈raconter〉と言うよりは、むしろ〈exposer〉の意味合いを持った、一種シナリオ的な現在形が可能である<sup>22</sup>。この現在形の使用は、「夢を語る私 je racontant」の夢の内容からの離脱と、「夢見る私 je rêvant」への焦点化が行われる事を意味していると考えられる。

Pour me parler, une belle Américaine, femme de lettres ou artiste, me donne rendez-vous dans un hôtel, vaste palace ultra-moderne. Je la soupçonne d'être affiliée à une société secrète qui veut me nuire, mais je vais quand-même au rendez-vous. On m'introduit dans un salon, que deux portes ouvertes font communiquer avec une autre pièce plus petite. J'attends un certain temps.

---

19 «l'imparfait permet de le[=événement] restituer non pas consommé dans son accomplissement, mais suspendu dans son devenir » (*op.cit.* p. 276)

20 Baudelaire, «Lettre à Asselineau, 13 mars 1856 », cité dans Gollut, *op. cit.* pp. 315-316

21 Raymond Queneau, « rêve », in *La Révolution surréaliste*, n° 3, 1925, p. 5

Louis Aragon, « rêve », in *La Révolution surréaliste*, n° 9-10, 1927, p. 8

Marguerite Yourcenar, *Les Songes et les Sorts*, p. 79

Michel Leiris, *Nuits sans nuit*, p. 100

すべて Gollut, *op.cit.* p. 317に引用。

22 Gollut, *op.cit.* pp. 314-333

L'Américaine arrive : Elle m'invite à passer dans la pièce voisine. (...) (M. Leiris, *Nuits sans nuit*, cité dans Gollut, *op.cit.* p. 323)

私と話すために、作家か芸術家らしい美人のアメリカ女性は超モダンな広大な高級ホテルでの待ち合わせを約束した。私は彼女が私を狙う秘密結社に関係しているのではないかと疑いながらも、その約束に出かける。私はサロンに通される。その部屋にはドアが2つ開いていて、もっと小さい部屋に通じている。私はしばらく待つ。アメリカ人の女性がやってくる。彼女は私に、となりの小部屋に移ろうと言う。

Chez moi. Arrive R. Il enlève sa veste — c'est une vareuse de marin — et soupire qu'il est complètement fauché et qu'il faut que je le fasse vivre. Je lui réponds de faire comme chez lui. Il regarde B. qui se promène dans l'appartement complètement nue et comme indifférente au regard de R. Je vais dans ma chambre, suivi de Nourredine M. (...) (G. Perec, *La Boutique obscure*, n. 122, cité dans Gollut, *op.cit.* p. 324)

自宅。R到着。彼は上着(それは漁師の上っ張りだ)を脱ぎ、一文もないので養ってくれと嘆く。私は自分の家だと思ってくつろいでくれと答える。彼はRの視線には無関心のようにアパートの中を真っ裸で歩くBをじろじろ見る。私は自分の寝室に行き、ヌルディンヌ・M.は私についてくる。

これらの現在時による一貫した夢の語りは、夢の体験の持つ非現実感、浮遊感を時制によって表していると言えるだろう。夢を見つつある「私」の宙に浮いた感覚が、夢を語っている「私」の発話の現在時から切り離された無時間的現在形によって伝えられ、読者はその現在を共有するのである。

### 2-2-3. 複合過去

複合過去時制は、語り手の現在と分かちがたく結びついたものとして過去の

---

23 Gollut, *op.cit.* p. 294

事象を表す。Gollutはこの時制を《責任の時制 *temps de la responsabilité*<sup>23</sup>》と呼び、複合過去で語られた夢を《裏打ちされた夢 *le rêve endossé*<sup>24</sup>》と形容し、次の例を引いている。

Je suis entré; il m'a montré une porte ouverte qui donnait sur une autre pièce; il m'a dit : «Va chercher mon revolver.» C'était un énorme revolver d'ordonnance à barillet qui était pendu à un clou. Je le lui ai apporté; (...) (C. F. Ramuz, *Journal*, 12 août 1946, cité dans Gollut, *op.cit.* p. 296)

私は入った。彼は私に別の部屋に通じている開いたドアを指し示した。彼は私にいった。「俺のピストルを持ってこい。」それは弾倉のついた大きな制式ピストルで、釘に掛けてあった。私はそれを彼に持っていった。

この現在時と密着した夢の語りは、冒頭句の《12 août 1946. J'ai été exécuté cette nuit. 1946年8月12日。私はこの夜処刑された。》と、記述の最後に加えられた《(rêve de cette nuit que je m'efforce de rapporter fidèlement, pendant que les souvenirs sont encore présents à ma mémoire. まだ私の記憶にその思い出がはっきり残っているあいだに、忠実に書き留めておこうと努めるその夜の夢)》という注意書きによって、「夢を語る私」にとっての実体験として捉えられていることがわかる。

しかし、全体が複合過去での夢の例は、ノン・フィクションのテキストとしてはこれがGollutのあげている唯一の例であり、現実にはこのような夢の把握のされ方は稀であることが想像される。夢が現実として捉えられていく様子を示す興味深い例としてGollutがあげているのは、実はフィクションのテキストなのである。具体的に論じるいとまはないが、ユゴーの『死刑囚最後の日』で主人公が悪夢の記憶に脅かされる様子が、複合過去によって効果的に叙述されているのが分析されている<sup>25</sup>。そこでは夢の场景は、目覚めた後も「夢を語る私」にまるで実体験のように強く影響を及ぼし続けているのである。

---

24 Gollut., *loc.cit.*

25 Gollut, *op.cit.* pp. 298-300

#### 2-2-4. 単純過去

単純過去での夢の語りとしてGollutがあげている例は2例だけである。実際、手紙、日記、といった、ディスクール系のテキストでは、夢という勝れて個人的な体験を単純過去で語ることはほとんどないことは想像に難くない。テキストの性格に加えて、夢を単純過去によって完結した事件として語ることは、先に見た夢という体験自体のもつ性格からも心理的に困難であろう。Gollutが挙げている例の一方を見てみよう。

Alors je partis à la recherche de ma femme (...) Je commençai de battre la campagne; et même pris une voiture à cheval, que je laissai bientôt, après qu'elle m'eut mené à une sorte de « pont du diable », merveille de l'endroit, que je reconnus pour l'avoir vu sur des cartes postales. Endroit célèbre, entouré de rochers abrupts, et j'eus juste le temps de penser : « Jamais elle ne pourra supporter ce pays. » puis je rentraï dans le casino...

(A. Gide, *Journal*, 26 juin 1941, cité dans Gollut, *op.cit.* p. 294)

そこで私は妻を捜しに出かけた。(…)私は野山をさまよい始めた。そして馬車を一台借りさえしたが、「悪魔の橋」とでもいう場所まで乗ってきたところで、馬車を捨てた。それは土地の名勝で、絵はがきで見たことがあったのを思いだした。有名な場所で、険しい岩山に囲まれていた。私は「彼女はけしてこの場所に我慢できないだろう」と思うやいなや、カジノに戻った

Gollutは、単純過去時制が現在からの隔たりを強調する点に注目し、「夢のなかの私」を「夢を語る私」が心理的に突き放す行為をここに認めているが、我々はむしろこのテキストに、夢の「虚構化」を感じる。断片的な記憶から一つの完結したストーリーを仕立てる行為。「夢」はもはや個人の内的経験ではなく、歴史的事実となるのである。

以上のGollutの分析は、19-20世紀に書かれた日記、手紙、回想録といった、ノンフィクションのテキストを主要なコーパスにして、夢という現実が語られるときに選択される時制に、それを語る主体の夢の認識がどう反映しているかを明らかにしようとしたものである。

しかし文学テキストに現れた夢の場合には、問題はさらに複雑になる。すなわち、その時代に「夢」がどのような意味を持つものとして捉えられていたのかという、歴史・社会学的な問題に加えて、三人称による語りの問題が生じるからである。

### 3. 虚構の問題としての「夢」

#### 3-1. フランス文学における「夢」のテーマ

「夢」は古代から、ギリシャ、インド、イスラムなど多くの文明において、現実世界でのある事態(これから起こる事件、隠れた病、隠された真実、等)を表象、あるいは示唆するものと考えられ、それをいかに正しく読み解くかが、それぞれの文化における「科学」の一部と考えられていた<sup>26</sup>。

文学の領域でいえば、ギリシャ神話での「夢」が、多くの場合、神からのメッセージを人間に伝える手段としての機能を持っていた事は、この「読み解かれるべき夢」という夢のあり方を反映したものと言えるだろう。この一種の「予知夢」としての夢は、キリスト教を経由して<sup>27</sup>、西ヨーロッパの文学における「夢」のあり方を18世紀まで、すなわちロマン主義の直前まで支配していた<sup>28</sup>。神からのメッセージとしての「夢」は、その否定的形態としての悪魔からの誘惑としての「夢」も含めて、夢見る人物に外から訪れるものとして認識されていたことは重要である。

17世紀古典主義時代の劇作品は、ギリシャ古代に多くその題材をとっていた

---

26 R. Cailliois et E. von Grunenbaum (éd.), *Le Rêve et les sociétés humaines*, Gallimard, 1967. 『夢と人間社会』(上・下)三好郁朗他訳、叢書・ユニヴェルシタス、法政大学出版局、1978

27 J. Le Goff, "Le Christianisme et les rêves", in *L'Imaginaire médiéval*, Gallimard, 1985. 「キリスト教と夢」、『中世の夢』所収、池上俊一訳、名古屋大学出版会、1992



事と、「宿命」が作品の重要なテーマになっていたことから、人物の運命を暗示する「夢」がプロットを押し進める役割を担うことがある。コルネイユの『ポリュクト』の中のポーリーヌの夢や、ラシーヌの『アタリー』でヒロインが見る夢がそのよい例である。

ルソーの『新エロイズ』のサン・ブルーも、ジュリーの死を「予知夢」で知ることになる。ただ、理性の時代としての18世紀の思想的ディスクールでは、ディドロの『ダランベールの夢』や『おしゃべりな宝石』のように、「夢」は進歩的な思想や、エロティックなシーンにアリバイを与えるための装置として用いられている。これは「夢」が本人の理性が及ばない領域として認識されていたことの現れであり、後の無意識の表象としての「夢」へつながるものとも考えることもできるかもしれない。ただ一般には、18世紀的精神は、「夢」にもう一つの自我が現れるとは考えていなかった。ルソーは「夢想 *rêverie*」に「魂の最も密かな動き」を認めてはいはしても、「夢」はその『告白』に告白すべき対象として取り上げられる事はなかった。

19世紀の初頭、ドイツ・ロマン主義、特にホフマンの影響下に、フランスでも幻想的テーマを扱った作品が流行するが、そこでの「夢」はむしろ作品に怪奇的趣向を付け加えるためのものがほとんどであり、ネルヴァルの祖先の記憶としての「夢」も含めて、依然として「外部からの夢」としての性格を持っていると言えるだろう。

夢がそれを見る人物の内面を表すものと考えられるようになるのは、19世紀後半の、精神医学への関心の高まりに応じたことである。モロー・ド・トゥール<sup>29</sup>やモリー<sup>30</sup>といった、精神病医達が、フロイトに先立って「夢」に注目するようになり、「夢」の記述をそれまで背負わされていた幻想としてのコノテーションから解放した。それに伴って、文学者達も、自らの夢を、あるいは詩作のインスピレーションとし、あるいは日記や手記に書き留めるようになった。

28 Jean Pierrot, *Le Rêve*, Bordas, 1972. 以下のフランス文学における「夢」のテーマの概観は、主にこの本と、Gollutの上掲書第1章によっている。

29 J. Moreau De Tours, «De l'identité de l'état de rêve et de la folie» in *Annales médico-psychologiques*, 1855, t. I

30 A. Maury, «De certains faits observés dans les rêves» in *Annales médico-psychologiques*, 1857, t. III; *Le Sommeil et les rêves*, Paris, Didier, 1862

文学作品にその状況が顕著に反映されるのは、ボードレールを始めとするいわゆる象徴主義文学とデカダンス文学においてであろう<sup>31</sup>。さらに、「夢」に直接創作のインスピレーションを汲もうとしたのは、シュルレアリスト達だった。彼らは進んで自分たちの見た夢を発表し<sup>32</sup>、何よりも作品の中で重要なモチーフの一つとして夢を扱った。

このような流れの中で見る限り、写実主義、自然主義のテキストと「夢」のテーマはあまり縁がないように見えるかもしれない。しかし、登場人物の意識や内的世界は、フロベール、モーパッサン、そしてゾラがその作品でとりわけ描き出そうとしていたテーマであった。

写実主義小説と夢とが親和性のないものであるという印象を我々が持つとしたら、それはむしろ、語りの形式、つまり3人称の語りが夢の記述にある困難を生ぜしめることが原因であると思われる。言い換えるならば、全知の語り手が、登場人物の夢をどのように描き出すことができるかという問題である。

3人称テキストが目指したリアリズムと、作中人物の意識の形態としての夢の表象を、虚構性の問題として考える前に、まず1人称テキストでの夢の記述をいくつか検討したい。

### 3-2. 一人称テキストの場合

予知夢であれ、幻想的な夢であれ、夢を外部から訪れるものとして描いた時代は、フランス文学史では一人称テキストの時代に重なる。17世紀古典主義時代の演劇作品では、むしろ登場人物のディスクールとして、一人称で夢が語られる。

Un songe (me devrais-je inquiéter d'un songe?)

Entretient dans mon cœur un chagrin qui le ronge.

---

31 ジャン・ピエロも、上掲書での歴史的考察において、ロマン主義の後に、すぐに象徴主義をおいている。

32 Louis Aragon, « Rêve », in *La Révolution surréaliste*, n° 9-10, 1927

André Breton, « Sténographies de rêves », in *Littérature*, n° 1, 1922

« Trois Rêves », in *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1924

Paul Eluard, « Rêves », in *La Révolution surréaliste*, n° 3, 1925

Raymond Queneau, « Rêve », in *La Révolution surréaliste*, n° 3, 1925

Je l'évite partout, partout il me poursuit.  
C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit.  
Ma mère Jézabel devant moi s'est montrée,  
Comme au jour de sa mort pompeusement parée.  
Ses malheurs n'avaient point abattu sa fierté;  
Même elle avait encore cet éclat emprunté  
Dont elle eut soin de peindre et d'orner son visage,  
Pour réparer des ans l'irréparable outrage.  
« Tremble, m'a-t-elle dit, fille digne de moi.  
Le cruel Dieu des Juifs l'emporte aussi sur toi.  
Je te plains de tomber dans ses mains redoutables,  
Ma fille.» En achevant ces mots épouvantables,  
Son ombre vers mon lit a paru se baisser;

(...)

(Racine, *Athalie*, acte II, scène 5)

夢が(私としたことが夢などを気にするとは)、心を蝕む苦しみを刻みつけた。どこまでも追い払おうとしたが、それはどこまでも私につきまってくる。それは深夜の恐ろしい夢のなかのこと。母のイゼベルが私の前に現れた、弔いの日そのままの美しく装った姿で。母の悲しみもあの烈しい気性を失わせず、寄る年波のとりかえせぬ衰えをいやすために、顔に厚化粧をほどこした人工の美しい輝きを未だに留めていた。母が言うことに、「恐れおののけ、私に似た娘よ。ユダヤの残忍な神はおまえまで打ち負かすだろう。神の恐ろしい手でたおれるおまえが不憫でならない。」このぞっとさせる言葉の終わりに、母の亡霊は私の臥床に身をかがめるかのように見えた。

夢の中の出来事は、ヒロインによって複合過去形を中心に語られているが、このことはアタリーが自分の夢、そこに現れた亡き母を、現実として受け取っているのみならず、夢から受けた強い印象に今だに支配されていることを示している。

ルソーの『新エロイズ』は書簡体小説であり、問題のジュリーの死を予告

する夢は、サン・プルーがドルブ夫人に宛てた手紙に記されている。

Je crus voir la digne mère de votre amie dans son lit expirante, et sa fille à genoux devant elle, fondant en larmes, baisant ses mains et recueillant ses derniers soupirs. (...) Elle ne put achever. Je voulus lever les yeux sur elle, je ne la vis plus. Je vis Julie à sa place; je la vis, je la reconnus, quoique son visage fût couvert d'un voile. Je *fais* un cri, je *m'élance* pour écarter le voile, je ne pus l'atteindre; j'étendais les bras, je me tourmentais et ne touchais rien. «Ami, calme-toi, me dit-elle d'une voix faible : le voile redoutable me couvre, nulle main ne peut l'écarter.» A ce mot je *m'agite* et *fais* un nouvel effort : cet effort me *réveille*; je *me trouve* dans mon lit, accablé de fatigue et trempé de sueur et de larmes.

(Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, « Classiques Garnier », p. 603)

私の目に見えたように思われたものは、あなたのご親友のあの立派な母上が寢床に横たわってこときれようとしておられ、お嬢様はその前に跪いて、涙に沈みながらそのお手に口づけし、ご臨終に立ち会っておられるところでした。(…)それっきり母上はものがおっしゃれなくなりました。私は母上の方に目を向けようとしたしましたが、そこにはもうそのお姿がありませんでした。その代わりにジュリーが目に映りました。私はあの方を見ました。お顔をヴェールで隠されていましたが、あの方だとわかりました。私は叫び声をあげ、そのヴェールを取り除こうとして飛びかかりましたが、そこまで届く力が出ませんでした。私は腕を伸ばしました、もがきました、が、全然手に触れませんでした。あなた、落ち着いて下さい、とあの方は弱々しい声で言われるのでした。私は恐ろしいヴェールに覆われています、どんな手も引きのけることはできません、と。そのお言葉に私は身をもがいてあらためて力をふりしほりましたが、この努力で目が覚めました。私は寢床におり、体は綿のように疲れ果て、汗と涙で濡れていました。

夢で問題のシーンを見たことが、単純過去によって叙述されるのは、それが動かしがたい現実としてサン・プルーに受け取られていることを表すものである。一方、夢の後半では現在形も用いられている。この現在形は、先に見たシナリオ的な現在形とはことなり、劇的な場面で一連の動作を表すのに単純過去の代わりに用いられる、いわゆる「語りの現在形 *présent de narration*」である。ここでは、夢のなかでの体験が、恐怖や興奮といった強い感情を伴うものであったことが「語りの現在形」で表されているのだが、さらにその現在形が覚醒直後の場面まで引き続いて用いられることで、夢のシーンとそれに続く覚醒とが、手紙を書いているサン・プルーによって現在として追体験される状況がありありと描かれている。

もう一つ、夢と現実の交錯というテーマで、独自の幻想世界を創り出した、ゴーチエの *La Morte amoureuse* 『死霊の恋』の夢の叙述を見ておきたい。主人公の年老いた司祭が、同僚の求めに応じての過去の奇怪な恋愛を語る物語である。主人公のロミュアルドは司祭に任ぜられたばかりで、ある田舎町に着任し、質素で謹厳な生活を送っているが、毎夜見る夢の中では、高貴な麗人とヴェニス邸宅で豪奢に暮らす貴公子である。

Je m'endormis bientôt profondément, et mon rêve se continua. Les rideaux s'écartèrent, et je vis Clarimonde, non pas, comme la première fois, pâle dans son pâle suaire et les violettes de la mort sur les joues, mais gaie, leste et pimpante, avec un superbe habit de voyage en velours vert orné de ganses d'or et retroussé sur le côté pour laisser voir une jupe de satin. (...) Elle m'en toucha légèrement et me dit : « Eh bien! beau dormeur, est-ce ainsi que vous faites vos préparatifs? Je comptais vous trouver debout. Levez-vous bien vite, nous n'avons pas de temps à perdre. » Je sautai à bas du lit. (Gautier, *La Morte amoureuse*, in *Contes et récits fantastiques*, « Livre de Poche », 1990, pp. 104-105)

私はすぐ深い眠りに落ちて、夢が昨夜と同じように始まりました。カーテンが開いて、クラリモンドが入ってきました。しかし、はじめの時のよう

に、真っ白の屍衣を着、頬に堇色の死色を浮かべた幽霊の姿ではありませんでした。立派な旅の装いを凝らして、快活で身軽で艶麗そのものといった様子でした。服は緑色のビロードで、金の飾り紐をつけ、襦子のスカートを見せるために脇がまくれていました。(…)あの人はその鞭の先で軽く私にさわって言いました。「まあ、ほんとにお寝坊さんね。それでお支度をなさったおつもりなの。私ちゃんと起きていてくださるとばかり思っていましたのよ。さあ、急いでお起きあそばせな。時間がございせんから。」私は寝台の下へ飛び下りました。

若い司祭としての生活と、夢の中で続くヴェニス貴公子としての生活が、どちらも単純過去で交互に語られることが、「どちらが夢でどちらが現実なのか」という両義的世界の構築を可能にしているのである。

これまでの一人称テキストにおける夢の叙述に共通していることは、夢がその夢を見た人物によって語られていることである。従って、その夢が人物にとってどのようなものとして捉えられているのかが、用いられる語りの時制に忠実に反映されている。アタリーにとっては夢は現実と同じ印象を残し、サン・ブルーは事実として夢のビジョンを受け止める。ロミュアルドは同じ重さの二つ生活を生きるようになり、どちらが現実かがほとんどわからなくなるのである。

このような夢とそれを見る人物の関係は、むしろフィクションの一部である。つまり、Gollut が分析した現実の夢の語りでは、多くの場合内部から把握された断片的な印象として半過去形で叙述されるか、現実から遊離した世界として現在形で描かれるかであることが通常であり、複合過去や単純過去が用いられることはほとんどなかった。ところが、これらの作品では、夢を見る人物が、外部から訪れた事件として、夢に一貫したストーリーと意味を与えているように描かれているのである。このことは、断片的な印象に過ぎないはずの夢に対して、プロットの中である機能を持たせるために作家が行った、「夢」の虚構化であると考えることができる。実は夢が外部からのメッセージであると考え

ること自体が意味を与える行為であり、現実の虚構化に他ならないのである。

### 3-3. 三人称テキストの「語り手」のためらい

それでは、虚構化されない夢はどのように描かれうるのだろうか。

フランス小説の場合、文学史上リアリズム小説と呼ばれているジャンルは、通常三人称の語りの形式をとっている。三人称テキストの「語り手」は、その全知・偏在という特権により、原理的に、登場人物の内面で繰り広げられる思考・感情の動きを自在に描写することができる。従って、人物の内的知覚であるところの夢のシーンも容易に描写できるはずなのだが、興味深いのはそれをさけて、夢の部分だけを人物に直接一人称で語らせている例が見られることである。

ユゴーは、その中編 *Le Dernier jour d'un condamné* 『死刑囚最後の日』という一人称の手記形式のテキストでも、主人公に見た夢を語らせているのだが、三人称の長編 *Les Misérables* 『レ・ミゼラブル』では、マドレーヌ氏が自らが脱走犯であることをあかすべきか否かに煩悶する夜に見る夢が、マドレーヌ氏自身の手記のかたちでテキストに挿入されている。

Il s'y endormit et fit un rêve. (...) Quel que soit ce rêve, l'histoire de cette nuit serait incomplète si nous l'omettions. C'est la sombre aventure d'une âme malade. Le voici. Sur l'enveloppe nous trouvons cette ligne écrite : *le rêve que j'ai eu cette nuit-là.*

J'étais dans une campagne. Une grande campagne triste où il n'y avait pas d'herbe. Il ne me semblait pas qu'il fit jour ni qu'il fit nuit.

Je me promenais avec mon frère, le frère de mes années d'enfance, ce frère auquel je dois dire que je ne pense jamais et dont je ne me souviens presque plus.

Nous causions, et nous rencontrions des passants. Nous parlions d'une voisine que nous avions eue autrefois, et qui, depuis qu'elle demeurait sur la rue, travaillait la fenêtre toujours ouverte. Tout en causant, nous avions froid

à cause de cette fenêtre ouverte.

Il n'y avait pas d'arbres dans la campagne.

Nous *vîmes* un homme qui *passa* près de nous. C'était un homme tout nu couleur de cendre monté sur un cheval couleur de terre. (...)

(Hugo, *Les Misérables*, 《GF Flammarion》, t I. p. 265)

彼はそこに居眠って、夢を見た。(…)その夢がたとえいかようなものであろうとも、それを省けば、その夜の物語は不完全たるを免れないだろう。それは実に病める魂の暗澹たる彷徨である。記録は次のとおりである。表題には、「その夜予の見たる夢」、という一行が書かれている。

私は平野のうちにいた。一本の草もない広い寂しい平野であった。昼であるか夜であるか、私にはわからなかった。私は自分の兄弟と一緒に歩いていた。それは私の子供のおりの兄弟であった。そしてここに言っておかねばならないことは、私はその後彼のことを考えたこともなければ、もはやほとんど覚えてもいなかったのである。

私どもは話し合っていた。そしてまたいろいろな通行人に出会った。私どもは昔隣家に住んでいた女のことを話していた。その女は街路に面した方に住み初めてからは、いつも窓を開いて仕事をしていた。話をしながらも、私どもはその開かれた窓のために寒さを感じていた。

平野のうちには一本の樹木もなかった。

私どもはすぐそばを歩いていく一人の男を見た。その男は真っ裸で、灰色をして、土色の馬に乗っていた。

三人称のこの長編の中での、このような一人称の手記の挿入は例外的手法である。しかもこの場面は、マドレーヌ氏の苦悶を語り手が20ページ近くにわたって詳細に描き出した「Une tempête sous un crâne 脳裏の暴風雨」という章のすぐ後に置かれているのである。そしてほぼ2ページにわたる「手記」の直接引用の後、何の橋渡しもなく、物語は「彼は目を覚ました。彼の体は凍えそうだった。」と三人称によるマドレーヌ氏の描写に戻っていく。



夢の内容は、半過去による場景描写で始まり、単純過去で前景が語られていくという、典型的な物語の形式をとっている。内容的には、主人公の置かれた状況を象徴的に表す夢であることが、ロマン派以前の外部から訪れるものとしての夢と大きく異なり、小説のロジックの外からのモーメントとしてストーリーを新たな局面へ導く機能を持ってはいない。従って、まさに夢を見る人物に内在する世界として、語り手の自由な心理描写の好対象になり得るはずなのだが、直前までマドレーヌ氏の煩悶を詳述している語り手に、ユゴーがその「夢」を語らせなかったのは奇妙に思われる。

実は同様の例をバルザックの作品にも見出すことができる。バルザックも、三人称のテキストにおいて、登場人物の夢を語り手ではなく、その人物に一人称で語らせているのである。*Ursule Mirouët* という作品の中で、ヒロインの Ursule は死んだ名付け親の Minoret の夢を見るのだが、その夢の中で、Minoret は彼女に、自分が彼女のために書いた遺言が隠されたことを教え、親族の悪巧みを暴く。この死者からのメッセージとしての夢は、三人称の語りの流れの中で始められる。

Dix jours après la visite de Mme de Portenduère, Ursule subit un rêve qui présenta les caractères d'une vision surnaturelle autant par les faits moraux que par les circonstances pour ainsi dire physiques. Feu Minoret, son parrain, lui apparut et lui fit signe de venir avec lui; elle s'habilla, le suivit au milieu des ténèbres jusque dans la maison de la rue des Bourgeois où elle retrouva les moindres choses comme elles étaient le jour de la mort de son parrain.(...)

(Balzac, *Ursule Mirouët*, Gallimard, « Folio », p. 277)

ポルタンデュエー夫人の訪問から10日後、ユルシュルは、その精神的な事実からのみならず、いわば物理的状況から言っても、超自然的な幻覚の様相を呈した夢を見た。彼女の名付け親である、故ミノレは、彼女に現れ、自分と一緒に来るように手招きした。彼女は服を着、暗闇の中を彼に従い、ブルジョア通りの家まで行った。そこでは何もかもが、彼女の名付け親が死んだ日のままになっているのを彼女は見た。

このように、夢の内容は主に単純過去で語られ、その限りにおいて、この夢は物語中の他の事件同様に、現実のエピソードとして語られているように見える。ところが、この三人称の夢の語りに、唐突にヒロインの直接話法が挿入されるのである。

«Les caractères de l'écriture, dit-elle au curé, brillaient comme s'ils eussent été tracés avec les rayons du soleil, ils me brûlaient les yeux. » (*ibid.* p. 278)

«Il n'a pu, dit Ursule, allumer que la troisième allumette pour brûler les papiers, et il en a enterré les vestiges dans les cendres. Après, mon parrain m'a ramenée à notre maison et j'ai vu M. Minoret-Levrault se glissant dans la bibliothèque, où il a pris, dans le troisième volume des *Pandectes*, les trois inscriptions de chacune douze mille livres de rentes, ainsi que l'argent des arrérages en billets de banque.(...) » (*loc.cit.*)

「その手紙の文字は、と彼女は司祭に言った、まるで太陽の光で書かれてでもいるかのように、きらめいていました。まぶしくて目がつぶれそうでした。」

「彼は、とユルシュルは言った、三本目のマッチでやっと、書類を燃やすために火をつけることができました、そして彼は燃えかすを灰の中に埋めました。それから私の名付け親は私を家まで連れ戻り、そして私はミノレルヴロ氏が、図書室に忍び込み、『パンデクト』の第三巻の中から、それぞれ12000リーヴルの国債証券を3枚と、銀行紙幣になっていた年金とを盗んだのを見ました。(…)」

ヒロインは3度にわたって名付け親の夢を見るのだが、最も詳しく描かれるこの一つ目の夢はこのように語り手による3人称の叙述と、ヒロインの直接話法の奇妙な混淆によって描かれている。しかも、ユルシュルが司祭にこれらの自分が見た夢の話をしたということが読者に知らされるのは、3つの夢が読者に語られた後なのである。

このような無理な語りの形式をとってまで、ヒロインに夢の語りを途中から引き継がせる必要がなぜあったのだろうか。

三人称テキストの語り手に直接人物の夢を叙述させることがためられる理由は二つ考えられると思われる。まず一つは、単純過去時制と語り手の全知に関する問題である。単純過去は物語世界を構築する最も基本的な時制である。すなわち、単純過去で表される事象は、物語世界の透明な「現実」そのものである。しかも全知の語り手は、外的事実だけでなく、登場人物の内的思考や感覚も単純過去で語るの、物語世界の「現実」は、事件や状況のみならず、登場人物の内的思考や感覚も含むものとなる。むしろリアリズム小説とは、自然景観や風俗の描写よりは、登場人物たちの内面の忠実な叙述にこそ、その意義をおいている。言い換えるならば、小説で人間の内面をありのままに再現するという前提の上に成立しているのである。

ところでこのことは、夢の記述に関して困難な問題を提示するのである。すなわち三人称テキストの語り手は、人物が夢で見たシーンを単純過去で記述すれば、それは小説世界での外的事件とまったく同じ透明性を獲得してしまう。夢が本来的に備えている、人物の意識を介したものであることから来る不透明性、つまり「夢」はそれを見る人物にとって完全に明示的に現れることはあり得ない、というまさに「現実」は、覆い隠されてしまうのである。

もう一つの問題は、先に述べたように「夢」とは、本来首尾一貫したエピソードとして記述できるものではあり得ないという点にある。それを単純過去によって完結した意味を持った事件として描くことは、さらに小説世界のリアリズムを損なうものである。しかし、プロットの必要性から<sup>33</sup>、登場人物の夢に何らかの一貫したストーリーと意味を持たせる必要がある場合、三人称テキストの語り手は、登場人物自身のディスクールを借りることを選択する。「夢」は夢を見た人物に思い出されたものとして語られることによって、その首尾一貫性と、付与された意味とが、思い出す人物の責任に帰され、それによって語

33 Balzac の *Ursule Mirouët* の場合は、合理主義者だった名付け親のミノレが信心深いユルシュルに影響され、また当時注目を集めていた「動物磁気 magnétisme」に傾倒して、見えない霊の世界を信じるようになるというプロットも、この亡霊が出現するいささか時代がかった夢を動機づけるものだろう。

り手が支配するリアリズムの世界では括弧に入れらる事になるのである。

全知・遍在の語り手によって現実をありのままに描き出すという19世紀の小説のイデオロギーは、「夢」という現象が本来的に持っている不透明性をテキストに載せることに困難を覚えた。小説世界を支配する全知の「語り手」のヘゲモニーが、人物の「夢」を直接支配しようとすれば、「夢」はそのリアリティーを失ってしまうのである。

### 3-4. 写実主義小説の「夢」

19世紀後半のフランス・リアリズム小説は、人間の内面や無意識まで含めた、その有り様を鋭く解析することを目指すものであった。その「内的焦点化 focalisation interne<sup>34</sup>」と呼ばれる、登場人物の内面描写は特徴的である。しかし、人間の内的ヴィジョンの1つであるところの「夢」のまとまった記述は、ほとんど見られない。モーパッサンの幻想短編にはいくつか例があるが、一人称で記述されたものがほとんどなのでここでは触れない<sup>35</sup>。ゾラは『夢』という作品があるが、そこではむしろ「夢想」が中心的テーマになっていて、睡眠中の「夢」の詳しい記述は見られない。

フロベールは、『聖アントワヌの誘惑』のような幻想作品は別として、『ボヴァリー夫人』や『感情教育』といったリアリズム作品には、人物が夢想にふけるシーンは多く見られはしても、夢の描写は数が少なく、あっても非常に短いものである。その中で、例外的に長い夢の叙述は、次にあげる『ボヴァリー夫人』の中の、エマとシャルルの「同床異夢」のシーンと呼ばれる部分である。

Quand il rentrait au milieu de la nuit, il n'osait pas la réveiller. La vieilleuse de porcelaine arrondissait au plafond une clarté tremblante, et les rideaux fermés

34 Genette, *Figures III* で提示された概念。「外的焦点化 focalisation externe」「焦点化ゼロ focalisation zéro」とともに、語り手の視点の取り方を表現する。「外的焦点化」は、登場人物の内面に立ち入らず、外側からその人物を描写する視点、「焦点化ゼロ」はどこにも語り手の視点注がれていない、俯瞰的パースペクティブをさす。

35 拙稿「モーパッサンにおける夢と狂気」『フランス文学における心と体の病理—中世から現代まで—』平成8-11年度科学研究費補助金(基盤研究(A)(2))研究成果報告書、を参照されたい。

du petit berceau faisaient comme une hutte blanche qui se bombait dans l'ombre, au bord du lit. Charles les regardait. Il croyait entendre l'haleine légère de son enfant. Elle allait grandir maintenant; chaque saison, vite, amènerait un progrès. Il la voyait déjà revenant de l'école à la tombée du jour, toute rieuse, avec sa brassière tachée d'encre, et portant au bras son panier; puis il faudrait la mettre en pension, cela coûterait beaucoup; comment faire? Alors il réfléchissait. (...) Ah! qu'elle serait jolie, plus tard, à quinze ans, quand, ressemblant à sa mère, elle porterait comme elle, dans l'été, de grands chapeaux de paille! on les prendrait de loin pour les deux sœurs. (...)

Emma ne dormait pas, elle faisait semblant d'être endormie; et, tandis qu'il s'assoupissait à ses côtés, elle se réveillait en d'autres rêves.

Au galop de quatre chevaux, elle était emportée depuis huit jours vers un pays nouveau, d'où ils ne reviendraient plus. Ils allaient, ils allaient, les bras enlacés, sans parler. Souvent, du haut d'une montagne, ils apercevaient tout à coup quelque cité splendide avec des dômes, des ponts, des navires, des forêts de citronniers et des cathédrales de marbre blanc, dont les clochers aigus portaient des nids de cigognes. On marchait au pas, à cause des grandes dalles, et il y avait par terre des bouquets de fleurs que vous offraient des femmes habillées en corset rouge. (...) Cependant, sur l'immensité de cet avenir qu'elle se faisait apparaître, rien de particulier ne surgissait; les jours, tous magnifiques, se ressemblaient comme des flots; et cela se balançait à l'horizon, infini, harmonieux, bleuâtre et couvert de soleil. Mais l'enfant se mettait à tousser dans son berceau, ou bien Bovary ronflait plus fort, et Emma ne s'endormait que le matin, quand l'aube blanchissait les carreaux et que déjà le petit Justin, sur la place, ouvrait les auvents de la pharmacie.

( Flaubert, *Madame Bovary*, Gallimard, 《Folio》, pp. 257-258)

彼は夜中に帰ってくると、妻を起こすのを遠慮した。磁器製の豆ランプが天井にゆらめく火影を丸くえがき、小さな子どもベッドにひかれたカーテ

ンは、白い小屋のように寢床わきの影の中に膨らんでいた。シャルルはそれをじっと見つめた。子どもの軽い寝息が聞こえるようだった。これから目立って大きくなっていくのだ。季節ごとにぐんぐん成長するだろう。この子がインクのよごれのついた服を着て、籠を手し、夕方にこにこと学校から帰ってくる様子が目にうかんだ。それから塾に入れなければならぬ。ずいぶん費用がかかるだろうが、どうしたらいいか。そこで思案した。(…)十五にもなったら、そして母親に似て夏にエマと同じの大きな麦わら帽子をかぶったらどんなにかかわいいだろう！遠くから見たら、みんな、二人の姉妹と間違えそうだ。(…)

エマは眠っていなかった。眠ったふりをしていたのだ。そして、シャルルがそばでうとうと眠りに落ちるあいだに、彼女はほかの夢のうちに目覚めるのであった。

四頭の馬が駆けるままに彼女は一週間以来もうそこから二度と帰らぬ新しい国へ運ばれていた。かれらは腕を組み合わせ、言葉も交わさず、ただひたすらに進んでいくのだ。しばしば、山の上から円屋根や橋や船とともに、どこかの壮麗な都市が突如として目の前に現れた。シトロンの森や白大理石の大聖堂も見え、そのとがった鐘楼にはコウノトリの巣があった。大きな舗石の上を二人はゆっくり歩いていく。赤いコルセットを着けた女たちがあなたに差し出す花束が地上におかれていた。(…)とはいえ、彼女が心に描くこの広大な未来から、何一つ変わったものは現れてこなかった。すばらしい毎日毎日は波のようにいつも同じである。それは、限るものがない、調和した、青みをおび、陽光におおわれた地平線のあたりに揺れ動いていた。さて、子どもが小さなベッドで咳をしはじめたり、夫のいびきがつよくなったりする。エマは朝になってやっと眠りに落ちた。暁が窓ガラスを白ませ、広場ではジュスタンが薬屋の表戸を開ける頃だ。

夫のシャルルは娘の成長を幸せに夢想するのに対して、妻のエマは恋人と見知らぬ異国を旅する夢を見る。前半はシャルルへの内的焦点化であり、後半は

「エマは眠っていなかった」からエマの内的焦点化に変わる<sup>36</sup>。

ここで注目されるのは、二人の夢がすべて半過去形で表されている点である。HugoとBalzacの夢が、単純過去形と半過去形で叙述され、一つの物語として立体的で完結した世界を提示していたのに対して、ここで描かれている成長したベルトの夢と、エマと恋人の逃避行の夢は、起承転結を欠いた、イメージの連続として表されている。これは、Gollutがノン・フィクションとしての夢の典型的叙述としているものと同じ語り方である。

しかしここでもう一度テキストを注意して見てみると、前半のシャルルの部分は「夢」ではなく、「夢想」であることがわかる。「彼は自分の子供の軽い寝息が聞こえるような気がした。彼女はこれから大きくなるだろう。季節ごとに、ぐんぐん成長するだろう。」と、寝る前のひととき、父親は娘が眠るゆりかごを見て、彼女のこれからの成長に思いをはせているのである。そして、この部分が自由間接文体で描かれている事は重要である。

## 4. 自由間接文体と夢

### 4-1.自由間接文体

自由間接文体(自由間接話法)とは、一般に、間接話法の文から伝達動詞を含んだ主文を省略したものだと言明される。

直接話法：Il a pensé « Je suis en retard. »

間接話法：Il a pensé qu'il était en retard.

自由間接話法：Il était en retard.

ただ、自由間接話法の構文は、従属文の形から、直接話法と同じ独立文(時に感嘆文や修辞疑問文)の形まで、実際にはかなり幅があることが指摘されている<sup>37</sup>。それは、上の『ボヴァリー夫人』の例：comment faire? / Ah! qu'elle

36 このように、一人の人物に対する内的焦点化から、別の人物への内的焦点化へ移ることは、その人物達のあいだのコミュニケーションの不在を表す効果的演出方法である。ここでも、夫婦はそれぞれに自分の夢に閉じこもっている。

37 Ann Banfield, *op.cit.*, ch. 1, 2.

serait jolie, plus tard!でもわかるとおりである。実際、自由間接話法はこのようにいくつもの文を含んでかなり長いテキストを構成することがあり、また本来その内容としては登場人物の内的動揺や感動を伝えるものが多いことを考えれば、上述の説明のような単文のケースは、むしろ少ない事が予想できる。

人称と時制は語り手による地の文と同じになるが、用いられる語彙が登場人物固有のものであったり、構文が口語的であるという特徴などから、自由間接文体であることが判断されると説明される。ただ、自由間接文体とは、正に語り手のディスコースと登場人物のディスコースが分かちがたく融合している文体であり、各部分がどちらのディスコースかを決定しようとするにはあまり意味があるとは思えない。この異なった二つの視点の重ね合わせからこそ、よく言われる「アイロニー」や「エンパシー(感情移入)」といった文体的効果が生じるのである。

付け加えれば、この自由間接文体での「アイロニー」は、「語り手」のディスコースの意図と登場人物のディスコースの意図とのずれによって生じるのであり、従ってここでは特に「語り手」のディスコースの個人的性格が強調される。フィクションにおける「語り手」の副次的登場人物としての措定を支持する現象である。逆の言い方をすれば、「語り手」を想定することで、この二つのディスコースの乖離の度合いが具体的に問題にできるのである。

#### 4-2. 自由間接文体と夢の記述

ところで、先のフロベールの引用の後半部分も、気をつけて読むとはっきりとした「夢」として描かれてるわけではない事がわかる。「エマは眠っていなかった。眠ったふりをしていたのだ。そして、シャルルがそばでうとうと眠りに落ちるあいだに、彼女は他の夢のうちに目覚めるのであった。」という導入に続いて、エマの夢の描写が始まる。「さて、子どもが小さなベッドで咳をし始めたり、夫のいびきが強くなったりする。エマは朝になってやっと眠りに落ちた。」という記述からも伺えるように、この夢はエマの半睡半醒の意識に浮かぶイメージである。恋人との逃避行はすべて半過去時制で語られ、そこで繰り返される紋切り型のロマンチックなイメージは、少女時代に読みふけっ



たロマン派の通俗小説によって形成された、エマの想像力そのものである。

ところが、中程で出てくる「赤いコルセットを着けた女達があなたに差し出す花束が地上に置かれていた」のなかの «vous» は明らかに語り手のディスクールであり、この部分がエマの内的イメージと、語り手の説明とが混在した自由間接文体であることを示している。

この自由間接文体による、登場人物の意識の直接描写によって、語り手は自分のディスクールに人物の視点を重ねることで、初めて「夢」が本来的に備えている、主体に不透明にしか認識されないという本質を、全知の「語り手」が語る方法を獲得したとは言えないだろうか。この方法により、「夢」は、人物の意識に次々に立ち現れるイメージとして、現実の夢の記述と同様に連続した半過去で描写されることになる。

次の例は、モーパッサンの *Une vie*『女の一生』で、主人公のジャンヌが夫と女中の不貞の場面を目の当たりにし、半狂乱になって家を飛び出した後にまた連れ戻されてみる夢である。

Puis un cauchemar — était-ce un cauchemar? — l'obséda. Elle était couchée dans sa chambre. Il faisait jour, mais elle ne pouvait pas se lever. Pourquoi? elle n'en savait rien. Alors elle entendait un petit bruit sur le plancher, une sorte de grattement, de frôlement, et soudain une souris, une petite souris grise passait vivement sur son drap. Une autre aussitôt la suivait, puis une troisième qui s'avançait vers la poitrine, de son trot vif et menu. Jeanne n'avait pas peur; mais elle voulut prendre la bête et lança sa main, sans y parvenir.

Alors d'autres souris, dix, vingt, des centaines, des milliers surgirent de tous les côtés. Elles grimbaient aux colonnes, filaient sur les tapisseries, couvraient la couche tout entière. Et bientôt elles pénétrèrent sous les couvertures; Jeanne les sentait glisser sur sa peau, chatouiller ses jambes, descendre et monter le long de son corps. Elle les voyait venir du pied du lit pour pénétrer dedans contre sa gorge; et elle se débattait, jetait ses mains en avant pour en

saisir une et les refermait toujours vides.

Elle s'exaspérait, voulait fuir, criait, et il lui semblait qu'on la tenait immobile, que des bras vigoureux l'enlaçaient et la paralisaient; mais elle ne voyait personne.

Elle n'avait point la notion du temps. Cela dut être long, très long. Puis elle eut un réveil las, meurtri, doux cependant. (Maupassant, *Une Vie*, Gallimard, « Folio », p.137)

それから悪夢が―はたしてそれは悪夢だったろうか?―彼女を悩ました。彼女は自分の部屋で寝ていた。明るく日がさしているのだけれど、起きることができなかった。なぜだろう?ちっともわからない。と、ゆか板の上でかすかな物音が聞こえた。一種のひっかくような音、もののさわるような音だ。と、突然、一匹のハツカネズミが、小さな灰色のハツカネズミが、すばやく毛布の上を渡った。と、すぐに別の一匹がその後から続き、それから三番目が、例の小刻みのすばしこい走り方で、胸の方へ進んできた。ジャンヌは恐ろしくなかった。恐ろしくはなかったが、ネズミを捕らえようとして、手を伸ばすと、届かなかった。

すると今度はまた別なハツカネズミが、十匹、二十匹、いく百匹、いく千匹となく、四方八方から現れてきた。と、たちまち、柱によじ登ったり、壁掛けの上を走りまわったり、寝床一面をおおってしまった。まもなく掛けぶとんの中にまで進入してきた。自分の体の下へもぐり込み、足をくすぐり、体に沿って、あがったり下がったりするのを、ジャンヌは感じていた。寝台の足の下から上がってきて、自分ののどを目がけて飛び込んでくるのが彼女に見えた。彼女は身をもがいた。一匹捉えようと思って、手を前につきだしたが、何度つかんでみても手はからだった。

彼女は躍起になった。逃げようと思い、大きな声を出してみた。誰かがじっと押さえつけているようであった。力の強い腕がじっと抱き止めて、動かさないように思われた。それでも彼女には誰の姿も見えなかった。

少しも時の観念はなかった。長い時間、非常に長い時間に違いなかった。

それから目が覚めた。ぐったり疲れた、体が押しつぶされたような、そのくせ、気持ちのよい目覚めであった。

この夢自体は、「そして悪夢が彼女を悩ませた」「それから彼女は目覚めた」という二つの単純過去の文章で、外的事件としての輪郭を与えられる事で、他の事件の語りから明確に断絶している。しかし夢の世界自体は«*était-ce un cauchemar?*» «*mais elle ne pouvait pas se lever. Pourquoi?*»という自由間接文体をはじめとして、一連の半過去で叙述されていく<sup>38</sup>。そしてその半過去に置かれた動詞の多くが、いわゆる感覚動詞であることは重要である。Elle entendait un petit bruit / Jeanne les sentait glisser / elle les voyait venir / elle ne voyait personne. その他の動詞も il faisait jour / elle n'en savait rien / Jeanne n'avait pas peur / elle s'exaspérait, voulait fuir / il lui semblait / elle n'avait point la notion du temps というように、ジャンヌの知覚や主観を表すものである。つまり、この「悪夢」はジャンヌが夢のなかで、夢として得た知覚を、自由間接文体によって、直接把握しているのである。

もう一つ例を見ておきたい。フロベールの『感情教育』の中の、アルヌー夫人の短い夢の描写である。

Elle avait rêvé, la nuit précédente, qu'elle était sur le trottoir de la rue Tronchet depuis longtemps. Elle y attendait quelque chose d'indéterminé, de considérable néanmoins, et, sans savoir pourquoi, elle avait peur d'être aperçue. Mais un maudit petit chien, acharné contre elle, mordillait le bas de sa robe. Il revenait obstinément et aboyait toujours plus fort. Mme Arnoux se réveilla. L'aboiement du chien continuait. Elle tendit l'oreille. Cela partait de la

38 いくつかの動詞は単純過去におかれている。一段落目の“voulut”, “lança”, 二段落目に“surgirent”, “pénétrèrent”, 最後の段落の“dut”である。「(ネズミが)現れてきた」「(掛けぶとんの中にまで)侵入してきた」は、夢のなかでの唯一のアクションであるところの、ネズミの出現に関わる叙述で、特にその現実感を強調していると説明できるかもしれないが、「(彼女はネズミを)捕まえたかったので、(手を)伸ばした」「(長い時間に)違いなかった」が、なぜ単純過去である必要があるのかは、現在のところ十分に説明がつかない。

chambre de son fils. Elle s'y précipita, pieds nus. C'était l'enfant lui-même qui toussait.

(Flaubert, *L'Education sentimentale*, in *Œuvres II*, Gallimard, « Pléiade », p. 311)

その前夜、アルヌー夫人はこんな夢を見た — 自分は長い間トロンシェ通りの歩道に立っている。彼女はそこで、何かはっきり定まらないもの、だが何か大切なものを待っているのに、しかもなぜかわからないが人に見られては困るのだった。一匹のうるさい小犬が飛びついて着物の裾をしきりと噛んだ。犬はいくらでもしつこくすがってきて、だんだんつよく吠えだてる。アルヌー夫人は目を覚ました。犬の鳴き声は続いている。耳をそばだてると、子どもの部屋から聞こえてくる。すぐ、素足のままかけつけた。子どもが咳をしているのだった。

ここでも夢の叙述はすべて半過去で行われている。しかし、特に自由間接文体を思わせる特徴はない。それにもかかわらず、この部分がアルヌー夫人の知覚を表していると解釈できるのは、夢の中での犬の鳴き声が、目覚めた後も続き、それが子供の咳だということがわかるという点にある。先に見た自由間接文体によるエマの夢想のシーンが、子供の咳と夫のいびき、つまりエマの耳に知覚されることで彼女の夢想を中断させる「音」、の同じく半過去による叙述に引き継がれていたことを思い出したい。

#### 4-3. フィクションの言語と二重の視点

夢が外部から訪れるものではなく、我々の内的世界を顕わにするものであるという、精神医学の立場からの認識と、我々がいくつか例を見てきた、写実主義作品における人物の内的知覚としての夢の叙述とは、時期を同じくしている<sup>39</sup>。実際、その時代に自らの夢を日記に書き留めたゴンクールが、夢の叙述に始め

39 しかし、中世のテキストにも、半過去による登場人物の夢の記述が見られることを、MoignetやMartinを引用しながらGollutは指摘している。

G. Moignet, "La grammaire des songes dans *la Queste del Saint Graal*", in *Langue française*, n°. 40, 1978 ; R. Martin, *Temps et aspect*, Klincksieck, 1971

から終わりまで半過去を用いたのは、先にGollutとともに見たとおりである。夢を人物に知覚されたものとして描くことで、三人称テキストの「語り手」は、登場人物の「夢」を自分の写実空間に取り込む事ができたのである。

そしてその方法を提供したのが自由間接文体であった。自由間接文体は、語り手のディスクールと登場人物のディスクールを重ねることによって、語り手は登場人物の視点、それも夢を見ている時点の視点から、その夢を語ることができる。夢を見る人物の知覚は、進行中の様態のままで語り手に引き継がれる。こうして人物の夢は回顧的、客観的語りとしてではなく、次々にたち現れるビジョンとして読者に示される。

バンフィールドやハンプルガーをして、三人称のフィクションから「語り手」を放逐させた、「彼は寒かった」というフィクションに固有の文章は、実はこの自由間接文体と同じものではないかという指摘が、工藤真由美氏<sup>40</sup>によってなされている。我々のことばで言えば、三人称のフィクションの「語り手」が持つ全知の能力、現実には不可能であって、虚構の仕掛けとしての「語り手」にのみ与えられている能力が、「語り手」の自由間接話法による登場人物の視点の採用を可能にしているのとまったく同様に、感覚動詞の三人称主語「彼は寒かった」を可能にしているのである。

さらに、「語り手」の不在の根拠とされていたフィクションのテキストでの「*factive verbe*」の前提の無効についても、「語り手」と登場人物の二重の視点ということと深く関連していると考えられる。フィクションにおいては補文の真が前提とされずに「彼女はそれが失敗に終わることを知っていた」の後に「しかし事実は彼女の予想を覆した」と続けることができるのは、「彼女は知っていた」が必ずしも「語り手」の正真なディスクールではなく、彼女自身の視点をも含んだ読みが可能であるためではないだろうか。それに対して「事実は彼女の予想を覆した」は、「語り手」の責任による断定である。直前の文章で表明された「彼女」の予想を否定するのみならず、最初に共有していた「彼女」

---

40 工藤真由美『アスペクト・テンス体系とテキスト—現代日本語の時間の表現』ひつじ書房、1995、pp. 205-206

の視点を、次に破棄することによって、一層登場人物との距離を強調する効果をあげているのである。

フィクションのテキストだけに現れる、これらの特異な言語現象は、虚構の装置としての「語り手」が備えている「全知」というまさに虚構的性格から、以上のように統一的に説明する事が可能であると考えられる。この点からも、虚構テキストに「語り手」を想定することは十分に生産的である。

## 5. 知覚を表す半過去 — 結論に換えて

最後に、知覚を表す半過去について少しふれておきたい。自由間接文体とともに、フロベールの文体的特徴とされているものに、「内的焦点化」がある。「内的焦点化」とは、一般的には登場人物の内的思考や感情を描写する事を指すのだが、フロベールの特徴は、単に人物の内面を描写するだけでなく、人物の感覚、フロベールの場合は特に人物の視覚を通して、ある場景を描写することにある。次の例は、エマがピアノのレッスンという口実のもとに、恋人のレオンとの逢い引きに、ルーアンの町に馬車で向かうシーンである。

Emma la[=la route] connaissait d'un bout à l'autre; elle savait qu'après un herbage il y avait un poteau, ensuite un orme, une grange ou une cahute de cantonnier; quelquefois même, afin de se faire des surprises, elle fermait les yeux. Mais elle ne perdait jamais le sentiment net de la distance à parcourir.

Enfin les maisons de briques se rapprochaient, la terre résonnait sous les roues, *l'Hirondelle* glissait entre des jardins, où l'on apercevait, par une claire-voie, des statues, un vignot, des ifs taillés et une escarpolette. Puis, d'un seul coup d'œil, la ville apparaissait.

Descendant tout en amphithéâtre et noyée dans le brouillard, elle s'élargissait au-delà des ponts, confusément. La pleine campagne remontait ensuite d'un

mouvement monotone, jusqu'à toucher au loin la base indécise du ciel pâle. Ainsi vu d'en haut, le paysage tout entier avait l'air immobile comme une peinture; les navires à l'ancre se tassaient dans un coin; le fleuve arrondissait sa courbe au pied des collines vertes, et les îles, de forme oblongue, semblaient sur l'eau de grands poissons noirs arrêtés. (...)

(Flaubert, *Madame Bovary*, Gallimard, « Folio », p. 339)

エマは、この街道ははしからはしまでよく知っているのだ。牧場のつぎには道しるべの柱があり、その先には榆の木や納屋や、道路工夫の小屋のあることを知っていた。ときには、あとで「おやっ」とびっくりしたいために、わざと目をつむることさえある。しかしやはり、先の道のりのことは、いつでもはっきりと感じでわかっていた。

ようやく、煉瓦建ての家屋が多くなり、道路は車輪の下に鳴りわたり、『つばめ』は庭と庭のあいだを抜けて走った。庭には、石の像や、葡萄棚や、いちいの苅込みやブランコがあるのが、透かし垣ごしに見えた。さて突如、町が一望のうちにあらわれた。

町は段丘形に降下し、霧のなかに沈んで、橋のむこうにぼんやりとひろがっていた。かなたにはひろびろとした野原が、単調な起伏をつくって浮かびあがり、ほの白い大空のおぼろげな下まで遠くつづいていた。こうして高みから見渡したこの景色全体は、一つの絵のようにじっと動かなかった。錨をおろした船が片すみにひしめきあい、川は緑の丘のふもとに曲線をえがき、細長いかたちの島々は、動かぬ大きな黒い魚のように水の上に浮かんでいた。

エマが乗った馬車が町に近づき、やっと見えてきたルーアンの町が俯瞰的視点から描かれている。この部分は、エマの視点を通した内的焦点化による描写として知られているが、動詞がすべて半過去におかれていることが注目される。むろんエマは週に一回同じ道を通してルーアンまで往復するので、まさに半過去でその習慣を表している、引用の初めの段落で述べられているとおり、その

旅程と窓の外に過ぎ去る光景を空で覚えているほどである。しかし2段落目以降で用いられている半過去は、反復や習慣を表すとは考えにくい。描かれているのは、繰り返された行為ではなく、ルーアンの町の光景だからである。

そこで、エマの視覚を通した景観が叙述されるこれらの半過去は、一種の自由間接文体として、夢の記述がそうであったように、エマの視覚を直接表しているとは考えられないだろうか。むしろ、自由間接文体が、人物の発話にとどまらず、その内的思考をも対象とすることを考えると<sup>41</sup>、自由間接文体と、人物の知覚を表す内的焦点化とは、はっきりと区別されるものではないかもしれない。そのどちらもが、フランス語では半過去時制で表されるという事実こそが、我々の議論にとっては重要である。

フランス語の半過去時制が、物語のなかで担う機能として、ワインリッヒは「浮き彫り付与機能」を提唱した<sup>42</sup>。それによれば、フランス語では単純過去は物語のあらすじになるような重要な事件を表し、半過去は、その事件の背景を描写する。つまり半過去は、重要な事件に「浮き彫り」を与える機能を果たすというものである。この半過去の意味づけは、おおむね妥当であり、十分な説明能力を持っていると思われる。しかし、背景を表すとは考えにくい半過去の用例が、文学テキストにはしばしば観察され、まさにこの自由間接文体と、内的焦点化で用いられる半過去はその例なのである。

ワインリッヒの「前景」「後景」の理論は、物語時間の推移と停止とにその根拠をおいている。「前景」が勝ったテキストは物語が早く進むのに対して、「後景」が多いテキストは、物語が停滞する印象を与える。確かに、半過去によるシャルルとエマの夢想のシーンや、このルーアンの描写の場面は、物語時間が一旦停止し、特にプロットの展開はない。しかし、これらのシーンが、何らかの単純過去で表された「事件」の背景を表しているかとなると、疑問を感じざるを得ない。

---

41 例えば D. Cohn, *Transparent Minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction*, Princeton University Press, 1978. は、自由間接話法の問題を、小説での登場人物の内面描写の問題に広げて論じている。

42 H. Weinrich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Kohlhammer, Stuttgart, 1964. 『時制論 — 文学テキストの分析』脇坂豊他訳、紀伊国屋書店、1982



さらに、フランス語の半過去の用法で、「背景」という考え方になじまないものに、伝統的に「絵画的半過去」と呼ばれるものがある。次にあげるのはフロベールの短編『純な心』の中で、主人公である女中のフェリシテが、主人の娘のヴィルジニーの初聖体についていく場面である。

Aux éclats de l'orgue, les chantres et la foule *entonnèrent* l'*Agnus Dei*; puis le défilé des garçons *commença*; et, après eux, les filles *se levèrent*. Pas à pas, et les mains jointes, elles allaient vers l'autel tout illuminé, s'agenouillaient sur la première marche, recevaient l'hostie successivement, et dans le même ordre revenaient à leurs prie-Dieu. Quand ce *fut* le tour de Virginie, Félicité *se pencha* pour la voir (...)

(Flaubert, *Un Cœur simple*, in *Trois Contes*, Gallimard, «Folio», 1973, pp. 34-35)

オルガンの音とともに、聖歌隊と会衆は「アグヌス・デイ」を歌い出し、やがて男の子の列が動いた。つづいて女の子らが立ち上がった。手を合わせて、一足一足しずしずと、燭台に輝く祭壇の方へ進み、下の段に跪き、順番に御聖体をいただいて、また同じ順にめいめいの祈祷台に帰っていった。それがヴィルジニーの番になったとき、フェリシテはのぞき込むようにして身をのりだした。

単純過去による叙述に挟まれた、この一連の半過去は、連続した動作を生きた生きと描き出す効果を持つと説明される。「背景」にあるものが、ある種の強調を受けるというのは、納得しがたい。

しかし、自由間接文体による人物の「夢」の知覚の直接描写や、内的焦点化による人物の視点による場景描写に、半過去形が用いられていたのを見た我々は、このシーンが、自分が心から世話をしてきた、かわいいヴィルジニーの晴れ姿に、食い入るように見入るフェリシテの視覚そのものの描写であるとは考えられないだろうか。

「前景」と「後景」の振り分けは、単一の視点、この場合は「語り手」の視

点によって行われる事を前提としている。従って、自由間接文体、内的独白、絵画的半過去という、「背景」説ではうまく捉えられない半過去の用法が、程度の差はあれ、「語り手」と登場人物との二重の視点が問題になり得るケースであるのは、偶然ではないと思われる。

半過去が「現在」の設定<sup>43</sup>、あるいは「視点」の移動<sup>44</sup>という観点から論じられることがあることを考えると、これらの小説テキストにあらわれる半過去の用法を、テキストの「語り手」と登場人物の現在時や視点の問題として、あらためて考察する根拠は十分にあると思われるが、それはまた別の機会にゆずりたい。

---

43 例えば Le Goffic, “Que l'imparfait n'est pas un temps du passé”, in P. Le Goffic (éd.), *Points de vue sur l'imparfait*, Centre d'études linguistiques de l'Université de Caen, Caen, 1986, pp. 55-69

44 春木仁孝「半過去の統一的理解を目指して」『フランス語学研究』第33号、1999、pp. 15-26